

CASSANDRA RIOS E O SURGIMENTO DA LITERATURA GAY E LÉSBICA NO BRASIL

Rick Santos

Manter-se-ia... firme contra certos preconceitos por instinto. Reduzida ao silêncio.

Cassandra Rios, 1972

Ouve-me. Ouve meu silêncio. O que falo nunca é o que falo e sim outra coisa... Capta essa outra coisa de que na verdade falo porque eu mesma não posso.

Clarice Lispector, 1973

Tell all the Truth but tell it slant

Emily Dickinson, 1955

Resumo: Durante os anos 60 e 70, a proliferação de regimes militares e fascistas por toda a América Latina precipitou uma crise na representação engendrada por práticas discursivas unívocas e autoritárias. Através do reforço de rígidos processos de censura, o diálogo foi eliminado ou deslocado para o underground. Foi neste contexto que Cassandra Rios dedicou-se ao projeto de re(a)presentar vidas e subjetividades gays e lésbicas, apesar de todos os confinamentos e dificuldades. Neste ensaio, analiso a contribuição de Rios para a criação de uma literatura específica gay e lésbica no Brasil.

Palavras-chave: Cassandra Rios; literatura gay e lésbica no Brasil; estudos de gênero.

Durante os anos 60 e 70, a proliferação de regimes militares e fascistas por toda a América Latina precipitou uma crise na representação engendrada por práticas discursivas unívocas e autoritárias. Através do reforço de rígidos processos de censura, o diálogo foi eliminado ou deslocado para o *underground*. A comunicação pública foi apreendida pelas Forças Armadas e seus agentes conservadores que tentaram se apropriar e manipular a "verdade" para seus próprios fins. Esta

"guerra suja" sobre a produção de significado procurava eliminar multiplicidade e todas as formas de oposição à ideologia dominante. Sob o regime da ditadura, as esferas de comunicação pública (a imprensa, o rádio, a televisão) e até mesmo o ato do discurso tornaram-se propriedade de um grupo de elite. No meio de tal crise, como Debra Castillo (1992, p. 30) observou, na América Latina,

críticos e autores de ficção igualmente reconheceram como uma de suas principais responsabilidades o compromisso com uma “louca” luta pelo direito de criar significado, para não somente revelar as maneiras em que interesses retóricos constroem discursivamente a realidade, mas também para intervir e opor esses processos de construção da realidade.

Foi neste contexto que Cassandra Rios¹ dedicou-se ao projeto de re(a)presentar vidas e subjetividades *gays* e *lésbicas*, apesar de todos os confinamentos e dificuldades. Durante toda a sua carreira, Rios escreveu mais de 40 romances *de grande sucesso* que lidam com o tema da homossexualidade. Enquanto adereçava uma variedade de assuntos e problemas sociais, como a inflação, a violência, a brutalidade policial, o sincretismo, a corrupção etc., se poderia dizer que a descrição da homossexualidade em cenários urbanos é a linha central e recorrente que permeia toda a sua obra. Num contexto em que a ideologia dominante trabalha para esconder, assim como naturalizar, a construção social de certos fenômenos de dominação, tais como heteronormatividade, a ficção de Rios assume um papel significativo que se opõe ao paradigma dominante, subvertendo-o.

No Brasil moderno, como na maioria de países ocidentais, a lógica dominante de opressão nega a existência cotidiana de *gays* e *lésbicas*, criando a percepção de que eles existem somente durante o carnaval, isto é, como estereótipos imaginados. Essa visão monolítica destituiu os *gays* e as *lésbicas* de sua interioridade e consiste em um aspecto significativo de sua opressão. Sendo ela mesma uma *lésbica*, Rios conhecia de

perto os dilemas sentidos pelas pessoas que de alguma forma transgrediam as normas de gênero e viviam posições contraditórias no seu dia-a-dia. Transgressores de gênero são, simultaneamente, objetos dos olhares de seus opressores e sujeitos resistindo à opressão. A literatura de Rios, trabalhando resistentemente na interseção da biografia pessoal, discurso social e ficção, expõe e subverte a forte ficção criada pela ideologia dominante. Uma vez que suas percepções de resistência eram perigosas e proibidas na época da ditadura, elas tiveram de ser disfarçadas. Por isso, em sua escrita, Rios desenvolve um “truque de espelho” para iludir a censura. Seu truque-duplo consistia em um exercício de *agora-você-me-vê/agora-você-não-me-vê*, o que lhe permitiu, constantemente, alternar percepções resistente e oprimida. Desta maneira, ela pôde iludir os olhares de seus censores, ocupar ambas as posições (oprimida e resistente) e, assim, desconstruir a distinção. Enquanto aparentemente adotava a percepção opressiva, ela na verdade a virava do avesso e estrategicamente camuflava sua resistente visão sobre *gays* e *lésbicas*. Assim, ela é capaz de ver e descrever um retrato complexo de personagens homossexuais (e heterossexuais), que vai além do conceito simplístico e binário bom/mau, opressor/oprimido, *gay/hetero* etc...

Re-escrevendo o mito de Cassandra

A fim de melhor entender a complexidade das histórias de Cassandra, os leitores devem procurar pistas escondidas fora, assim como dentro do texto. E, enquanto tentamos entender/decodificar a lógica interna de resistência no mundo ficcional de Rios, será provavelmente útil

começar com nossa anfitriã. Embora Cassandra Rios nunca tenha explicado publicamente as razões que lhe conduziram a escolher seu pseudônimo, seu evidente conhecimento de mitologia clássica sugere uma possível conexão com a personagem mítica. Na mitologia clássica, Cassandra era a filha de Príamo. Era amada por Apolo, que a dotou com o poder da profecia; entretanto, depois que Cassandra recusou-se a ceder aos seus avanços sexuais, Apolo jogou-lhe uma maldição – ninguém acreditaria em suas profecias.

CHORUS:

In deed we had heard of your prophetic fame;

but we seek no interpreters of the gods.

[...]

I do not understand; for now her riddles

leave me perplexed at her obscure oracles.

CASSANDRA:

I could make none in anything believe me [...] (AESCHYLUS, 1970, p. 77-83)

Num contexto em que a existência homossexual era somente reconhecida como um estereótipo à parte da sociedade “regular”, é interessante que Cassandra escolheu ter sua voz associada com aquela da “profeta amaldiçoada”, em quem ninguém acreditava. Minha leitura de sua escolha é que ela estava tentando criar um significado positivo da homossexualidade entre pessoas num contexto brasileiro, em vez de: 1) pressupor existências utópicas (liberadas e estrangeiras), ou 2) adotar visões monolíticas e elitistas da homossexualidade que a exclui da vida diária.

Por sua visão pioneira e papel ativo na representação de identidades específicas e relações gays e lésbicas brasileiras em sua modalidade complexa – nada é jogado fora, o bom, o mau e o feio –, Cassandra Rios tornou-se um dos primeiros autores a escrever literatura gay e lésbica no Brasil. Isso, naturalmente, lhe trouxe conseqüências punitivas, as maldições com as quais a maioria de autores de um gênero novo deve lutar. A elite literária brasileira, por exemplo, assim como o coro de Ésquilo, em grande parte ficou “perplexa e incapaz de entender” as maneiras explícitas de Cassandra falar sobre “resistências camufladas” e, do mesmo modo, rejeitou sua crítica e seu valor literário.

Relembrando o contexto: política & literatura no Brasil dos anos 60 e 70

Com o golpe militar de 1964, iniciou-se um processo de censura e uma perseguição intelectual de 20 anos que atingiu seu pico com a criação do Ato Institucional nº 5. Em 1968, com o AI-5, o regime militar criou uma agência oficial e independente para investigar, perseguir, punir e aniquilar qualquer tipo de oposição ao governo. Apesar de todas as dificuldades, durante todos esses anos de opressão, Cassandra Rios, como nenhum outro autor brasileiro, lutou continuamente para construir e manter uma voz, assim como uma presença, gay e lésbica forte e positiva na literatura. No prefácio de seu romance de 1972, *Mutreta*, Cassandra diz:

Escrever sobre homossexualismo é uma incumbência delicada e perigosa: trabalho poucas vezes aceito, aprovado ou

corretamente interpretado por aqueles que se interessam pelo assunto. Trazer a público trabalhos dessa envergadura não é tarefa fácil, nem sempre válida, quase suspeitosa, mesmo que contenha o mais elevado padrão cultural das obras assinadas por certos elementos respeitáveis nos anais da literatura (RIOS, 1972, p. 5).

Em mais de 40 romances, durante sua carreira, Cassandra de fato adotou a tarefa de “trazer a público trabalhos dessa envergadura”, apesar de toda “delicadeza e perigo” (RIOS, 1979, p. 8). Através das palavras de seu personagem Lenina, em um de seus últimos romances, *Maria Padilha*, Cassandra verbaliza suas intenções de dar visibilidade aos homossexuais como sujeitos e as dificuldades que teve de enfrentar durante sua carreira como uma escritora lésbica, que sempre advogou por uma visão diferente da homossexualidade:

Pois não é verdade que há muitos anos, desde o início da minha carreira, eu venho sendo perseguida por ter descerrado a cortina da Hipocrisia, por ter rompido preconceitos e por ter desprezado e pisado Tabus a fim de despertar interesse por determinado assunto, libertando-o das amarras da falsa moral e do puritanismo, pleiteando uma conceituação mais correta da vida de certa gente? Joguei com a coragem, sem medo dos escândalos, sem temer as falsas interpretações e o meu envolvimento pessoal e sem me acovardar diante das perseguições para que certo problema ruminado às ocultas passasse a ser discutido abertamente, na tentativa de conseguir a solução conveniente e a compreensão devida e justa para salvar vidas. Para que, enfim, a Verdade

tivesse voz e a voz dessa Verdade encontrasse eco (RIOS, 1979, p. 8).

Num contexto em que um aspecto significativo da opressão institucionalizada de gays e lésbicas consistia na negação de sua existência como sujeitos com sua própria interioridade, capazes de tomar decisões e viver vidas comuns, o trabalho de Cassandra na sua totalidade propõe um desafio enorme à visão dominante e monolítica que cristaliza homossexuais como objetos de seu olhar. Entretanto, como as citações acima ilustram, esse projeto não foi realizado sem um custo pessoal significativo para a autora. Várias vezes Rios foi convocada a comparecer em delegacias onde foi agredida física e verbalmente, chegando a ter decretada sua prisão domiciliar.

Um breve olhar no contexto cultural e literário brasileiro dos anos 60 e 70

Para melhor contextualizar e compreender o trabalho de Cassandra e algumas de suas escolhas estilísticas, é relevante considerar as correntes e tendências literárias brasileiras durante os anos militares. Com a institucionalização da censura, a literatura mais do que nunca transformou-se em um veículo para “falar com” as pessoas/o povo. Assim, a linguagem escrita tornou-se então o veículo número um para a conscientização das pessoas/do povo. Além da grande importância dada a projetos de educação, os meios de comunicação de massa eram uma outra ferramenta, muito estimada pelos artistas da esquerda, para o levantamento da consciência política do povo.

Como apontou Luiz Cláudio Carvalho, apesar da criação de muitos jornais e revistas por intelectuais da esquerda, tais como *O Pasquim*, depois do surgimento do AI-5 em 1968, as ratificações e imposições exigidas e impostas pelo governo gradualmente aumentaram, o que conduziu a uma “guerra” entre os intelectuais e a imprensa. O resultado desta “guerra”, que foi facilmente ganha pela imprensa controlada pelo governo, poderia ser resumido de seguinte forma: a cooptação de alguns intelectuais e a separação daqueles mais “radicalmente inclinados”. Em suma, o sonho revolucionário de politizar as massas através da cultura nunca se tornou realidade: as grandes massas economicamente oprimidas preferiram assistir a chanchadas e programas de calouro, como Chacrinha e Sílvio Santos, enquanto sonhavam com a promessa da ditadura de crescimento econômico e mobilidade social – sonho este que, na verdade, se traduzia na aquisição de uma tevê em cores e um fusquinha. Assim, no Brasil, a maior parte da esquerda literária intelectual, decepcionada com a falta de compromisso das pessoas com a “revolução”, distanciou-se das pessoas (do povão) e gradualmente deu forma a seus próprios círculos elitistas, ou hegemônicos, como Luiz Cláudio Carvalho (1996, p. 29) observa:

[...] especialmente nos 70, podemos observar a formação de um tipo de “hegemonia” no pensamento da esquerda. Era um tipo de “hegemonia” frouxa que nunca participou em qualquer tipo de ação social concreta. Talvez, o termo de Gramsci, “hegemonia”, não é totalmente apropriado no nosso caso: o que realmente aconteceu foi uma “corrente”, uma “moda esquerdista”. Durante os 70 era chique, em ocasiões sociais ou em

bares, particularmente em cidades grandes como o Rio e São Paulo, falar da canção nova de Chico Buarque, ou perguntar sobre o “desaparecido” Geraldo Vandré, ou carregar uma cópia grossa do *Quarup* de Antonio Callado, um clássico elevado da literatura política, que tinha sido quase censurado.

Como resultado desse “casamento infeliz” entre alguns intelectuais esquerdistas e a imprensa, uma “retórica esquerdista” lentamente ganhou um paradoxal valor como produto cultural no contexto social dos anos 70. Não era incomum encontrar na maioria de quartos de adolescente da classe média um altar “kitsch político”, que incluía retratos de Che Guevara, John Lennon, Rita Lee, símbolos da paz etc. Essa coisificação do discurso esquerdista contribuiu para aumentar o distanciamento entre os “esquerdistas intelectuais politizados” e as “pessoas sem cultura”, com menos instrução formal. Enquanto a elite ia ao teatro e lia livros, a classe popular assistia a novelas e lia jornais e revistas.

Resistindo ao discurso “normal”: escrevendo *queerness* sob a censura institucionalizada

Durante esses anos turbulentos, Cassandra lutou para publicar mais de 40 livros que “cultivariam a terra” e estabeleceriam as fundações para a emergência de uma literatura *gay* e *lésbica* específica no Brasil durante os anos 80 e 90. Entretanto, eu gostaria de argumentar que foi, na realidade, nos anos 60, que Cassandra criou e manteve viva uma visão nova e diferente de homossexuais num contexto brasileiro. Seu primeiro livro, *A volúpia do pecado*, foi publicado

em 1948. Apesar de não ter sido a primeira a descrever *gays* e *lésbicas* na literatura brasileira, ao contrário de seus predecessores e contemporâneos, Cassandra foi o primeiro autor que não retratou o assunto da homossexualidade como uma patologia ou um vício moral envergonhante. Em seus romances, embora não imunes ao preconceito e ao sofrimento, homossexuais eram freqüentemente retratados positivamente. Em *Mulher diferente* (1968), por exemplo, em contraste com as expectativas médias do cidadão (que no romance são personificadas pelo detetive Grandão), à travesti Ana Maria é atribuído um caráter carismático e compassivo com padrões morais elevados. As “virtudes” de Ana Maria são ainda mais elevadas e acentuadas, uma vez que sua moral e caráter são comparados com a moral e o caráter de outros cidadãos comuns, que são vistos publicamente como dignos de respeito, mas são, na verdade, podres e corruptos. Este é o caso, por exemplo, do Dr. Barbosa, um milionário da alta sociedade paulista.

Na ficção de Cassandra, “pessoas comuns” podem perfeitamente reconhecer em pessoas homossexuais traços que são considerados virtuosos pela sociedade tradicional. Esta é uma grande subversão do retrato opressivo que procurava apagar *gays* e *lésbicas* da vida comum e como parte da comunidade. No prefácio de *Mutreta* (1972), mais uma vez, Cassandra critica o uso de generalizações impensadas e enfatiza que seus leitores não deveriam fazer suposições negativas ou generalizações, incluindo aquelas sobre homossexuais:

Aprendam a fazer a distinção entre os maus elementos e o comportamento da pessoa de bom caráter seja ela ou não homossexual. Não procurem na exaltação do amor... entre duas criaturas do mesmo credo, os sinais da demência ou os arroubos do vício e da corrupção... apenas tentem entender e respeitar o problema de cada um que luta pelos seus direitos (sejam estes quais forem), sob a pressão do temor inculcado pela hipocrisia que encapa a sociedade (RIOS, 1972, p. 8).

Por isso Cassandra foi certamente uma pioneira ao criar e manter viva uma “nova” e diferente visão de homossexuais no contexto brasileiro. Ela levou em consideração formas institucionalizadas de opressão assim como as multiplicidades e especificações de gênero, sexo, raça, classe – suas interdependências e a complexidade de suas negociações resistentes no seu dia-a-dia. Em *Macária*, por exemplo, ela expõe o racismo naturalmente incrustado nos valores das famílias de classe média. Já em *Mutreta* (1972), ela demonstra que o amor homossexual, automaticamente marcado como transgressivo e marginal, sai fora desses “valores de família”, sendo assim mais provável que esse tipo de amor liberte-se do racismo, algemas clássicas impostas pela instituição de heterossexualidade compulsória: “O velho Nacif estava tendo um problema inesperado [...] [ele] não queria que sua filha casasse com Augusto porque, além desse homem não pertencer à raça deles, não passava de um empregado” (RIOS, 1973, p. 8). Em contraste com a visão heterossexual pró-família, que é movida por interesses capitalistas, em *Mutreta*, Cassandra apresenta a perspectiva do

mesmo assunto (relacionamentos interraciais) vinda do ponto de vista de *gays* e lésbicas: “Racismo! Não há preconceito que o amor não vença” (RIOS, 1972, p. 153).

Historicamente, suas escritas tomaram uma significância transgressiva elevada *vis-à-vis* as proibições impostas pelo regime ditador. Por um lado, o sistema dominante fortemente advogava “valores de família”, enquanto, por outro, apagava e punia severa e violentamente todos os tipos de transgressões “não-approvadas” – incluindo a rebeldia contra papéis sexuais preestabelecidos. Nesse contexto, a única representação de *gays* e lésbicas possível, “aprovada” e publicamente reconhecida, era o estereótipo, uma imagem caricaturizada e perpetuada para e durante o carnaval. A homossexualidade era retratada na imprensa e em outros veículos de comunicação e socialização de massa como uma fraqueza moral, uma perversão própria ao ridículo. A figura do “Homo Mau” e seu trágico destino de isolamento e degradação era usada por aqueles no poder como um meio de controle social e aviso para manter pessoas na linha, isto é, agindo de acordo com normas de rígidos e preestabelecidos papéis sexuais.

Em vez de negligenciar essa representação opressiva e imposta (que era certamente a visão pública popular da homossexualidade) e, ao contrário dos escritores literários da esquerda, que se posicionaram à parte das pessoas (do povo), direcionando suas escritas para um público específico de elite, Cassandra incorporou o olhar do seu opressor, enquanto mantinha em mente uma outra visão de si própria e do Outro – do *gay* e

da lésbica – que ele, o olhar dominante, não podia ver nem ouvir (e, por extensão, censurar ou controlar). Porque Cassandra podia ver de ambas as posições, através do uso do simulacro e da farsa, ela era capaz de deslocar seu olhar e inscrever significados resistentes e complexos onde o olhar dominante os enterriaria.

Em seus livros, Cassandra desenvolveu um estilo similar ao da crônica que reproduzia a linguagem de jornais e escritas populares. Assim, ela tornou seus livros atraentes para o leitor popular (o leitor *naïf*), que, geralmente, não tinha o costume de ler livros. Sempre com o leitor popular em mente, Cassandra intencionalmente evitou uma linguagem “densa”; usou, ao contrário, um diálogo aparentemente simplista e uma fórmula de “constante suspense”, similar à dos romances de folhetim, a fim de apresentar a seu público perguntas complexas sobre gênero, sexualidade, raça e classe e sua relação com a formação de identidades. O aparentemente simplista quadro/texto que Cassandra criava parecia, a *prima face*, reproduzir as mesmas ideologias e valores da classe dominante patriarcal branca; mas, de fato, somente parecia ser uma cópia do texto heteropatriarcal, exatamente como o sorriso suspenso parecia pertencer ao gato de Alice.² Entretanto, tanto gato como retratos reais do “Pai” são nada mais que hologramas, um truque tático. Pois nos textos de Cassandra, uma vez que olhamos além do significado superficial, localizando e analisando o “imaginário” quadro/texto sob as especificidades e particularidades históricas de classe, raça, gênero, colonização e outras formas de opressão institucionalizadas, o “Pai”

(monoliticamente definido) desaparece. Tudo o que nos resta é um quadro/texto peculiar e complexo, sustentado por seus próprios eixos, que simultaneamente descreve e prescreve a epistemologia de uma comunidade de transgressores de gênero. Quando lemos os textos de Cassandra, é importante permanecer alerta para os “códigos” e “pistas” que conduzem ao desvelar de um “roteiro clandestino”. O “quadro/texto flutuante” que ela cria requer que aprendamos a ler a diferença inscrita no texto: como deveríamos ouvir a voz de Cassandra? Ecoará nela a voz patriarcal do “Pai”, ou terá ela ocupado a voz heterossexista masculina e, por assim fazê-lo, inscreveu-se na linguagem patriarcal? Entretanto, uma vez que a lógica interna desse discurso não permite um lugar sujeito ativo para uma mulher, mesmo quando Cassandra ocupa aquela voz, não estaria ela, também, fora dela? O que acontece, então, com o excesso que não pode ser absorvido? Como pode essa voz de resistência ecoar, simultaneamente, dentro e fora do discurso “oficial”? O que significa ser algo que, por definição, não existe?

Utilizando a tática de apropriação e jogando com estereótipos, Cassandra cria um discurso de várias camadas que perturba e desafia noções monolíticas de “identidades de gênero” binárias, assim dando voz a uma multiplicidade de alteridades de sujeitos “invisíveis” e “inexistentes”. No trabalho de Cassandra, lemos um desafio implícito à suposição de que há somente dois gêneros:

Embora pareça uma temática reprisada, tornando-se enfadonha, em cada livro de minha autoria, naqueles em que focalizo o homossexualismo, apresento tipos diferentes, cada um na sua categoria... Sem

desenvolver nenhuma teoria pretenciosa, limito-me a escrever sobre as relações da Homossexualidade... Depende da graduação da inteligência de cada leitor, entender os meus objetivos, analisar e classificar honesta e sensatamente cada caso em separado (RIOS, 1972, p. 11).

Embora aparentemente simplista, a ficção de Cassandra é altamente complexa. É criada artisticamente de uma maneira que estabelece um diálogo e uma intertextualidade com a indústria cultural das chanchadas, do teatro de revista e da recentemente introduzida tevê, isto é, o trabalho supostamente fala (em uma linguagem codificada, naturalmente) com o leitor popular. Seus textos palimpsésticos de simulacro criam um retrato complexo que combina fragmentos de todos esses meios para assim formar um “kitsch literário”. Em *Patuá* (RIOS, 1979), por exemplo, Cassandra combina elementos da alta literatura (*Don Quixote*), história brasileira (Tiradentes), cultura *pop* (James Bond) e estrelas de novelas brasileiras (Francisco Cuoco), a fim de postular seu “truque”, que desafia a distinção entre a literatura e arte/cultura *pop*:

Minha irmã Carolina levou um coice de um cavalo e nunca mais ficou boa da cabeça. É completamente lelé. Às vezes cisma que eu sou a Lady Godiva se estou com os cabelos soltos; outras vezes me chama de Scheherazade e me pede que lhe conte mais uma estória se não vai mandar matar-me, logo ao amanhecer; persegue minha avó chamando-a de Joaquim Silvério dos Reis, que por causa dela Tiradentes foi enforcado, e chama a caçula Mágda de tartaruga que não sai da sua carapaça. Acho que ela nos vê assim mesmo. O Juca é o conde de Monte Cristo, o James Bond, o Francisco Cuoco,

o Don Quixote [...]. E eu, quando não sou a desgraça e a desonra da família, a Ofélia que casou com Otelo, o rei negro, sou a rainha Elizabeth, ou a dona da Copenhagen porque graças a mim ela todos os dias devora os seus chocolates recheados com frutas e licor (RIOS, 1979, p. 31).

Carolina (e Cassandra também) é evidentemente parte de um grupo cultural da elite que demonstra um conhecimento elevado da “cultura das elites”. Sua percepção distorcida, entretanto, mistura visões do “high” e do “mundano” de uma maneira que oblitera a distinção. Sua visão louca propõe um desafio à construção dominante e ao monopólio do significado. Enquanto tem de se conformar com o mundo a sua volta, Carolina é também um sujeito que contribui com a formação desse mundo. Lenina e outras pessoas são “forçadas” a reconhecer e aceitar seu mundo/maneiras alternativas de fazer sentido: “Eu acredito que ela realmente nos vê desta maneira” (RIOS, 1979, p. 31).

Em seus textos, como é ilustrado na passagem acima, Cassandra precipita uma explosão de significados, criando um “kitsch literário”. Seus textos de significados saturados transbordam os sentidos do leitor e produzem um “excesso”, que não pode ser controlado pelo paradigma dominante. Esses textos mosaicos com várias camadas disfarçam a resistência na cara da opressão, enquanto, simultaneamente, fornecem espaço para “infra-resistência”.³ Enquanto tentava dar visibilidade e sociabilidade para subjetividades gays e lésbicas em um contexto social em que o discurso tinha sido monopolizado pelo regime fascista,

Cassandra encarou um duro dilema. Suas escritas necessitavam ser compreensíveis ao leitor popular; entretanto, requeriam também um nível elevado de complexidade para disfarçar os aspectos de resistência para os que estavam no poder. Em vez de ignorar a visão opressiva, que poderia ter alienado suas escritas da realidade popular do leitor, o truque de Cassandra consistia em adotar e reproduzir discursos opressivos enviesadamente. No lugar de reproduzir o discurso opressivo, a “reprodução enviesada” retrabalha sua lógica interna e a expõe como uma ideologia, assim subvertendo o monopólio hegemônico sobre a representação. Por exemplo, em vez de ignorar a caricatura carnavalesca estereotipada de gays e lésbicas, Cassandra freqüentemente adotou-as (enviesadamente) como ponto de partida para introduzir a homossexualidade como parte do dia-a-dia de uma maneira que é simultaneamente “nova” para seu público heterossexual, assim como positiva para seus leitores não-heterossexuais. Ao adotar representações caricaturadas disseminadas pelos opressores, Cassandra negociou com a censura, resgatando essas “figuras imaginárias” dos guetos e do carnaval (a seção da esfera pública onde as transgressões de gênero foram tradicionalmente exiladas) para a esfera da vida cotidiana. Ela desfamiliarizou o familiar e, assim, explicitamente reinscreveu significados resistentes sob os olhos vigilantes do opressor. Analisemos uma passagem de *Eu sou uma lésbica* (c1979) como exemplo. Nesta obra, Cassandra nos mostra através dos olhos de sua personagem principal Flávia, uma jovem lésbica não assumida, a violência típica sofrida por uma mulher masculinizada e por seu amigo gay

efeminado, enquanto tentavam passar como um casal heterossexual, a fim de entrar em um baile de carnaval do qual gays e lésbicas tinham sido advertidos a permanecerem afastados:

O pau preto desceu na sua cabeça e as pernas da machona dobraram. Comprimi o peito com as mãos, sentindo algo estranho e violento. Revolta. Pena. Lástima, e acima de tudo vergonha. Meu carnaval estava acabado. Virou quaresma. O espetáculo era triste demais para mim. A bicha, gritando com a sua voz esguichada coisas que eu nunca ouvira antes, sendo posta para fora; a machona, carregada pelos guardas escada abaixo. Manville [o segurança], medindo a jovem [*femme*] que se encolhera a um canto, medrosa e disfarçando não estar com a machona, toda fresca no seu sarong, cheia de colares e olhares de fêmea acuada, disse, estufando o peito que não estufou, ao contrário, ficou sumido sob a camisa rasgada: "Você pode entrar..." Pensei que a moça fosse fazer meia volta e seguir os guardas que levavam a machona desfalecida. Quatro deles carregavam o seu fardo, e a sua bunda ia batendo nos degraus, enquanto os saltinhos da sua linda companheira seguiram tlac-tlaqueando para o salão regurgitante.

Acho que só não vomitei porque engoli demais as palavras que me subiam pela garganta, querendo xingar a cadela que, sem pestanejar, preferia o baile de carnaval a saber para onde estariam levando a sua machona (RIOS, c1979, p. 78-79).

Aqui o texto de Cassandra pode ser lido em diversas maneiras diferentes: 1)

através da visão monolítica do opressor, é uma mera reprodução de sua visão do mundo – aqueles que quebram as regras sofrem por isso; 2) o cidadão comum é apresentado com um retrato familiar que evoca empatia; 3) leitores homossexuais, particularmente os mais jovens, como a narradora da passagem, são apresentados a uma história didática que os adverte contra os perigos a que estão sujeitos dentro de uma sociedade homofóbica. "Esse trágico retrato que Rios pinta do lesbianismo no Brasil" (DUNCAN, 1994, p. 361), como aponta a crítica Cynthia Duncan, não seria uma surpresa para a maioria de brasileiros nos anos 50, 60 e 70. Para eles, a homofobia e a repressão institucionalizada faziam parte do cotidiano. Entretanto, o que é interessante sobre a maneira como Cassandra reapresenta gays e lésbicas em seu trabalho é sua rejeição do "papal de vítima" imposto pela visão dominante. Seus personagens não são somente vítimas passivas de uma sociedade homofóbica; eles são sujeitos resistentes tomando decisões sob as restrições de um sistema de opressão institucionalizada. É precisamente em momentos como este que Cassandra se distingue de autores como Adelaide Carraro e Carlos Zéfero, cujos trabalhos eram produzidos unicamente como objetos culturais a serem consumidos e permutados por capital.

Indo além da mera reapresentação da vitimização, Cassandra e seu trabalho assumem um papel pioneiro e um significado ímpar para o campo de Estudos Gays e Lésbicas na literatura brasileira. Após o que parece ser uma reprodução das mesmas técnicas alienantes e sensacionalistas usadas pela indústria cultural para evitar a censura e "fisgar" seus leitores,

Cassandra claramente vai além disso para revelar seu projeto político de *dESCREVER* homossexuais de uma maneira diferente e estabelecer uma estética de qualidade que não se restrinja aos parâmetros de uma cultura restrita aos valores da heteronormatividade compulsória. Depois de pintar um retrato familiar que até mesmo leitores ingênuos não teriam problemas de identificar, Cassandra vai além, desafiando-os a repensar o “óbvio”. Enquanto Flávia continua sua narração, uma comunidade de transgressores de gênero e resistência à heteronormatividade e à homofobia toma forma:

Nesse íterim, olhando para o palanque, deliciando-me com o nervosismo de Manville, que nos seguia com seu olhar em brasa, vi, por trás dele, uma jovem de sarong subindo as escadas do palanque. Ela estava com algo na mão e a sua atitude era suspeita, pois se esgueirava enquanto os foliões tentavam encobri-la, pulando em volta dela. Era um grupo estranho de machonas e bichas. Ouvi a gritaria contrastando com o corre-corre. Vi de relance o corpo de Manville tombando, os foliões descendo as escadas aos saltos e aos gritos. A moça de sarong desferira violentamente a garrafa de cerveja sobre a cabeça de Manville. A cara dele estava uma pasta de sangue, que esguichava como um suíno em dia de matança. A gritaria e o corre-corre eram promovidos pela turma da machona, que lhe dera cobertura, fazendo-a escapar sem que os guardas ficassem sabendo quem desferira o golpe na cabeça do branquicelo e despeitado (RIOS, c1979, p. 85).

Nessa passagem, torna-se claro que a aceitação aparente da jovem “*femme*”

e sua resignação com as regras do segurança (e da sociedade dominante) são simplesmente uma estratégia de sobrevivência que permitiu que ela continuasse a viver sua vida apesar da opressão imposta por uma sociedade heterossexista e homofóbica. É significativo notar que a resistência é construída e vivida em comunidade, não como um ato de heroísmo individual, mas como um jogo comunal de movimentos negociados coletivamente. Escrevendo de uma posição específica, como uma lésbica brasileira que, como seus personagens, tinha de negociar opressão, identidade, classe e sexualidade diariamente, Cassandra conseguiu e atreveu-se a escrever explicitamente, não somente sobre indivíduos isolados, mas sobre comunidades inteiras de transgressores de gênero. Enquanto não restringiu suas escritas a um público específico *gay* e lésbico, Cassandra definitivamente prestou mais atenção a *gays*, prostitutas, travestis e particularmente às lésbicas. Transgressores de gênero ocuparam um papel central e foram feitas considerações especiais em suas escritas. Em seu trabalho, Cassandra deu voz e visibilidade à existência de uma comunidade *underground* de resistência. Nas palavras de Sônia Peixoto, o trabalho de Cassandra espalhou um senso de comunidade entre *gays* e lésbicas em uma época em que ninguém podia falar abertamente sobre “essas coisas”. Ela diz: “Eu me lembro de ler [Cassandra] escondido. Era realmente um sentimento ótimo ver escrito no papel, num livro, aqueles sentimentos que pensava só eu sentir” (PEIXOTO, 1998). Por essa modalidade transgressiva de discurso, que deu visibilidade à lésbica como sujeito de enunciação e questionou a distinção entre os modos “altos” e “baixos” de nar-

ração, os trabalhos de Cassandra foram marcados como pornográficos e ignorados pelos grupos elitistas e heterocêntricos (críticos, acadêmicos, censores etc.), que controlavam o “campo literário” no Brasil.

Qualidade versus lixo: a elite intelectual e o leitor popular

Num dos primeiros estudos sobre literatura brasileira *gay*, Sapê Grootendorst (1993, p. 52) observou que, “no Brasil, ‘literatura *gay*’ é geralmente considerada algo proibido, pornográfico, de mau gosto e de qualidade ruim. Ocasionalmente, pode servir a finalidades emancipatórias, mas, em geral, pertence aos guetos de um mundo proibido”. Nesse artigo, entretanto, não é minha intenção desenvolver uma análise do que constitui a pornografia. Nossa proposta não vai além da simples tarefa de provar que o trabalho de Cassandra não é pornográfico e, por isso, deveria também ser incluído entre os “grandes trabalhos da literatura brasileira”. Pois, para se pensar na exclusão de Cassandra dos reinos da “literatura de qualidade” somente por ela ter sido rotulada como escritora pornográfica é não ver que a pornografia em si é um código que mostra convivência com os valores e as normas de uma classe média, branca e heterossexual. É relevante mencionar que muitos dos contemporâneos de Cassandra, cujos trabalhos tinham também sido marcados como pornográficos durante o frenesi moralístico e ideológico do período militar de censura, foram mais tarde recuperados e tiveram seus “valores literários” reconhecidos por pesquisadores e acadêmicos.

Num país onde aqueles que retêm o poder (editores, críticos, censores militares, membros da academia, revisores e empreendedores da imprensa etc.) para fazer a separação entre “Arte” e “cultura de massa” (leiam “qualidade” e “lixo” respectivamente) são altamente heterossexistas, misóginos, classistas e eurocêntricos, a própria distinção entre “qualidade” e “lixo” é um posicionamento político que tem de ser questionado e compreendido em relação a seu contexto sociopolítico e literário. Numa sociedade onde o preço de seis ou sete livros equivale ao salário mensal de um trabalhador e onde o “padrão oficial” de alfabetização é a habilidade de assinar o próprio nome, Cassandra conseguiu ganhar a vida como escritora. Sem comprometer seu estilo desafiador e transgressivo, ela escreveu para o povo, sempre forçando os limites da identidade publicamente aceita para *gays* e *lésbicas* na sociedade brasileira. Apesar de, por um ponto de vista *queer* pós-moderno norte-americano, seus personagens pareçam ser “concebidos um tanto superficialmente, sem delineações psicológicas profundas” (DUNCAN, 1994, p. 365), é um erro, eu acredito, olhar para esses personagens e escritas por uma perspectiva norte-americana que requer um modelo ossificado “confessional-lobbying” de “identidades políticas *Queer*”.

Quando levamos em consideração o contexto sócio-histórico de sua escrita, o trabalho de Cassandra distingue-se como um monumento na tradição literária *gay* e *lésbica* no Brasil. Essa tradição é uma sobre a qual mais tarde, com a “redemocratização” política do país e as aberturas da repressão do governo, floresceria a “onda *queer*” e pós-AIDS de

escritores contemporâneos como Silvano Santiago, Bebeti do Amaral Gurgel, Caio Fernando Abreu, Zula Gibi, Antonio Cícero, Miriam Alves, Valdo Motta, entre outros.

Como Albert Memmi afirma em *The Colonizer and the Colonized* (1965), parte dos danos inflingidos por estruturas opressivas de poder é o roubo de um senso de história e agência coletiva. Isso impede que o povo oprimido imagine sua existência como parte de uma comunidade com um futuro independente de seus opressores. Nesse contexto, as escritas de Cassandra, como afirmam as palavras de Sonia Peixoto já, tiveram um papel fundamental no processo de dar sociabilidade à existência e resistência homo de uma maneira que desafiasse construções heterocêntricas e eurocêntricas de subjetividades latinas ou, mais especificamente, brasileiras.

Desde os anos 50, 60 e 70, quando Cassandra Rios escreveu a maior parte de seus livros, muito mudou na sociedade brasileira. Embora a homofobia não tenha sido completamente eliminada, tornou-se bem mais fácil para os homossexuais viverem e se expressarem publicamente. Entretanto, ao lermos o trabalho de Cassandra, é importante ter em mente o contexto em que foram produzidos. Numa época em que Estudos Gays e Lésbicas estão crescendo no Brasil, eu gostaria de propor uma re-Visão do trabalho de Cassandra de um ponto de vista

diferente, o qual saliente a questão da resistência cultural. Minha intenção é reintroduzi-lo enviesadamente para uma geração pós-ditadura no Brasil. Do meu ponto de vista, é necessário entender escritores gays e lésbicas como Cassandra, a fim de contextualizar historicamente a produção e as realizações criativas de escritores mais jovens. Porque somente assim, poderemos ver e entender completamente a crítica de geração mais jovem como parte de uma tradição antiga de resistência. É com base nesta tradição que hoje em dia escritores brasileiros gays e lésbicos desafiam declaradamente construções heterossexistas e neocoloniais de representações e subjetividades gays e lésbicas brasileiras. Com esse artigo, espero tornar mais visível a contribuição singular de Cassandra Rios para a área de literatura gay e lésbica no Brasil. Com mais de 40 romances *best-sellers*, ela deixou uma herança literária importante que pode ser lida como subversão à heteronormatividade e à invisibilidade gay e lésbica. Sua documentação despretensiosa da vida gay cotidiana nos anos 50, 60 e 70, sem "tentar fazer generalizações ou grandes teorias" (RIOS, 1973), teve um papel fundamental no desenvolvimento e na formação de um movimento literário nacional gay e lésbico brasileiro. Cassandra Rios foi, sem dúvida, um daqueles "pioneiros amaldiçoados" que foram queimados na fogueira, contudo, ao ser queimada, sua opinião pôde brilhar.

Atat
Ding

the 60's and 70's the proliferation of fascist, military regimes throughout Latin America precipitated a crises in representation engendered by univocal authoritarian practices. Through the reinforcement of strict censorship processes, dialogue was eliminated or driven underground. It was in this context that Cassandra Rios undertook the project to re-present gay and lesbian lives and subjectivities in spite of all constraints and difficulties. In this article I analyze Cassandra Rios's role and contribution to the construction of a national genre-specific gay and lesbian literature in Brazil.

Keywords: Cassandra Rios; gay and lesbian literature in Brazil.

Notas

¹ Cassandra Rios nasceu em São Paulo em 1932. Aos 16 anos, publicou seu primeiro romance, *A Volúpia do Pecado* (1948). Publicou mais de 40 obras e foi uma das autoras brasileiras mais populares de todos os tempos – chegou a vender quase 300 mil exemplares de seus livros por ano. Em sua obra, Rios abordava questões de sexualidade, gênero, classe e religião em relação ao processo for-

mador de identidades. Foi severamente perseguida pela censura da ditadura militar por “atentar contra a moral e os bons costumes”. Com a abertura, teve parte de sua obra adaptada para o cinema.

² Ver CARROL, 1960.

³ Ver KELLY, 1994.

Referências

AESCHYLUS. *Agamemnon*. A translation with commentary by Hugh Lloyd-Jones. With a series introduction by Eric A. Havelock. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1970.

CARROL, Lewis. *Alice's adventures in wonderland*. New York: Signet Classic: Penguin, 1960.

CARVALHO, Luiz Cláudio. *Roberto Freire: uma paixão no labirinto*. 1996. Trabalho inédito.

CASTILLO, Debra. *Talking back: toward a Latin American feminist literary criticism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.

DICKINSON, Emily. *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson Boston: Little, Brown and Company Press, 1955.

DUNCAN, Cynthia. Cassandra Rios. In: FOSTER, David. (Ed.). *Latin American writers on gay and lesbian themes*. Westport: Greenwood Press, 1994.

- GROOTENDORST, Sapê. *Literatura gay no Brasil?: dezoito escritores brasileiros falando da temática homoerótica*. 1993. Trabalho inédito.
- ITZIN, Catherine (Ed.). *Pornography: women, violence and civil liberties*. New York: Oxford University Press, 1992.
- KELLY, Robin. *Race rebels: culture, politics and the black working class*. New York: Free Press, 1994.
- LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- MEMMI, Albert. *The colonizer and the colonized*. Boston: Beacon Press, 1965.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- PEIXOTO, Sônia. *Conversa pessoal*. 1998.
- RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica*. Rio de Janeiro: Record, c1979.
- _____. *Macária*. São Paulo: Hemus, 1973.
- _____. *Maria Padilha*. Rio de Janeiro: Record, 1979.
- _____. *Mutreta*. Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972.
- _____. *Patuá*. Rio de Janeiro: Record, 1976.
- _____. *Uma mulher diferente*. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- SANTOS, Rick. "A different woman": identity, class and gender in Cassandra Rios's work. 2000. Tese (Doutorado) Departamento de Literatura Comparada, Binghamton University, Binghamton, New York, 2000.